د . أحمد رجائي

طريقة عربية لتدوين الموسيقى العربية

خلاصة معدة للمناقشة في مؤتمر الموسيقى العربية

د. أحمد رجائي

طريقة عربية

لتدوين الموسيقى العربية

"خلاصة معدة للمناقشة في مؤتمر الموسيقى العربية

المنعقد في القاهرة في الفترة من ١-١٠/١١/١٩٩٥"

طريقة عربية لتدوين الموسيقى العربية/أحمد رجائي . ـ دمشق :
أحمد رجائي ، ١٩٩٦ . ـ ٤٠ ص ؛ ٢٩ سم .

"خلاصة معدة للمناقشة في مؤتمر الموسيقى العربية

المنعقد في القاهرة في الفترة من ١-١٠/١١/١٩٩٥"

١ ـ ٧٨١,٦٠٩٥٦ / ج ١ ط ٢ ـ العنوان ٣ ـ رجائي

مكتبة الأسد

رقم الإيداع القانوني : ع ـ ١٦٩٦/١١/١٩٩٥

إهداء

أهدي هذا البحث إلى روح أبي : د.فؤاد رجائي آغا القلعة.

فقد علّم أولاده الموسيقى في معهده الخاص. ولقد نبغ منهم واحد وكنت من الذين لم ينبغوا فتطورت المعرفة وبقيت ممارسة الفنّ هزيلة. وقد تعلمت العزف على آلتنا الموسيقية المتواضعة الرهيبة، نحن بني الشرق، وهي العود، ولكني لم أطرِبْ أحداً بها سوى نفسي التي تقبل مني دون غيري الهنات..وكنت في هذه الآلة مثل أبي، فقد ورثت عنه بعض خواص أذنه التي كانت تخيف المطربين لأنها كانت تكشف أي نشاز مهما وهَن..كما ورثت عنه عدم دقة لمس الأوتار بالأصابع، الأمر الذي جعله يحجم عن العزف أمام الناس، وانقطع إلى التنظير والاستماع والنقد. وقد بذل جهوداً كبيرة في البحث عن التدوين العربي القديم للموسيقى، ومات قبل أن يكمل بحثه في الموضوع.

وما أكثر ما أفتقده عندما أحاول أن أكمل المشوار.

أحمد رجائي

طريقة عربية لتدوين الموسيقى العربية

أولاً - مبررات البحث

١ - اتفق الموسيقيون في المؤتمر الأول للموسيقى العربية المنعقد في القاهرة عام ١٩٣٢ على اعتماد النمط الغربي للتدوين الموسيقي، وكان ذلك على الأرجح بتأثير من المستشرقين ومن الموسيقيين الأتراك الذين شاركوا في المؤتمر، وكذلك الموسيقيين العرب الذين أكملوا علمهم في بلاد الغرب.

وكانت حجة العرب في ذلك الرغبة في جعل موسيقانا عالمية يمكن أن يقرأها أبناء الغرب ويستمتعوا بها، وكذلك المحافظة على ذلك الجزء من تراثنا الذي وصل إلينا من الاندثار بعد أن اندثر اكثره، وذلك باستخدام طريقة موجودة وفي متناول الجميع. ومما لاشك فيه أن التراث قد أمكن حفظه، ولكن ليس بكل تفاصيله وخاصة تدوين الكومات، كما أن الموسيقى العربية لم تصبح عالمية.

والأتراك الذين غيروا حروف لغتهم إلى اللاتينية فلم يعودوا قادرين على قراءة مراجع تاريخهم وحضارتهم، وبعد أن كانوا في طليعة دول الشرق أصبحوا في مؤخرة بلاد الغرب، لم يواجهوا المشكلة التي واجهها العرب. وتتجلى أهم مشكلة للعرب في كتابة نص الأغنية المرافق للّحن، حيث اضطروا إلى تقسيم الكلام إلى أجزاء في سعيهم إلى تحديد بدايات ونهايات اللفظ المرافقة للأجزاء اللحنية. وأصبح اللحن يُقرأ من اليسار إلى اليمين، ونص الكلام المُغنّى يكتب على اجزاء تقرأ فرادى من اليمين إلى اليسار ولكن الانتقال من جزء إلى آخر لابد أن يكون من اليسار إلى اليمين لمرافقة اللحن. وهذه المشكلة ما زالت قائمة.

وقد واجه الموسيقيون العرب مشاكل أخرى منها الاضطرار إلى تعلم التدوين الغربي وهو لغة جديدة وعالم قائم بذاته، ويحتاج في كثير من الأحيان إلى تعلّم لغة أجنبية، وهذا عبء ثقيل عليهم. وهكذا اقتصر العلم بالنوته على القلّة من الموسيقيين، بينما عاد "أبناء البلد" إلى الاعتماد على السماع والتواتر، وانصرفت "النخبة" إلى الغرب لتدرس الموسيقى، ثم عاد بعض منها لتدريس الموسيقى في بلادنا.

وقد آل الأمر في آخر المطاف إلى أن الغرب، في ما عدا قلة منه، لم يهتم بموسيقانا، فقد انقرض جيل أولئك المستشرقين الذين تبحّروا في فنوننا منذ أوائل القرن التاسع عشر، وأصبح المستشرقون الجدد يهتمون بالقصص والتيارات الفكرية والسياسية في البلاد العربية دون

الاهتمام بفنون العرب وآدابهم، أي أنهم أصبحوا يهتمون ، لأغراض سياسية، بالمحتوى الفكري لآدابنا دون أطرها الفنية. وبهذا لم نحقق الهدف بينما بقينا نحن مع مشاكلنا التي أوجدناها لأنفسنا.

وقد أصبحت اللغة العربية سادس لغة عالمية باعتراف الأمم المتحدة التي تعتبر العربية إحدى ست لغات رسمية لها. فما أحوجنا إلى الرجوع إلى أصالتنا في تدوين موسيقانا.

٢ ـ مثلما فعل الغرب في بدايات التدوين الموسيقي للألحان استعمل العرب الحروف الهجائية. وما تزال الحروف الهجائية معروفة إلى اليوم ولاسيما في البلاد الألمانية والأنكلوسكسونية. غير أن الحروف الهجائية بقيت قاصرة عن تثبيت الدقة اللازمة، ولاسيما ماتعلق بالمدة الزمنية للعلامة الموسيقية. وبالنسبة للعربية تبقى المشكلة الأكثر تعقيداً في مواضيع الرفع والخفض لاحتواء المقامات الموسيقية العربية على الفواصل (الكومات) حيث تشكل الفاصلة تِسع الدرجة.

وقد أدرك العرب هذا فجعلوا استخدام حرف الهجاء أكثر تعقيداً، حيث طبقوا الأسلوب المعروف في فنون الشعر العربي وهو الرمز بكلمات منتقاة إلى تأريخ سنوات المناسبات ولاسيما سنة الوفاة بشعر يكتب على شواهد القبور، حيث تأتي في اواخر الشعر كلمة مشتقة من عبارة "تأريخ"، كقولك "أرّخت"، أو "تاريخها"، تليها كلمة أو جملة مناسبة يعادل مجموع حروفها رقماً هو سنة المناسبة. وترمز الحروف (حسب تصنيف أبجد هوّز..) إلى أرقام كما يلي:

أ	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	ط
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩
ي	ك	ل	م	ن	س	ع	ف	ص
١٠	٢٠	٣٠	٤٠	٥٠	٦٠	٧٠	٨٠	٩٠
ق	ر	ش	ت	ث	خ	ذ	ض	ظ
١٠٠	٢٠٠	٣٠٠	٤٠٠	٥٠٠	٦٠٠	٧٠٠	٨٠٠	٩٠٠
غ								
١٠٠٠								

وقد رقّم صفي الدين الأرموي، الذي عاصر سقوط بغداد على يد هولاكو، الدرجات الموسيقية على هذا المبدأ. وأدخل الأرموي في هذا الترقيم ما يعادل أجزاء الدرجات حسب مقتضيات المقامات الموسيقية. ونبين فيما يلي رموز الأرموي التي رمز بها إلى الدرجات وهي التي تعادل أرقاماً متسلسلة، ونضيف إليه رأي محقق الكتاب الحاج هاشم الرجب في ما يعادلها من درجات السلم الشرقي الحالي منقحاً قليلاً بما نعتقده أصح:

أ	١	عشيران (لا)	ب	٢	عجم عشيران
ج	٣	عراق	د	٤	كوشت(سي)
هـ	٥	راست (دو)	و	٦	نيم زيركولاه
ز	٧	زيركولاه	ح	٨	دوكاه (ري)
ط	٩	كرد	ي	١٠	سيكاه
يا	١١	نيم بوسليك(مي)	يب	١٢	جهاركاه (فا)
يج	١٣	نيم حجاز	يد	١٤	حجاز
يه	١٥	نوا (صول)	يو	١٦	حصار
يز	١٧	تيك حصار	يح	١٨	حسيني (لا)
يط	١٩	عجم	ك	٢٠	اوج
كا	٢١	نيم ماهور(سي)	كب	٢٢	كردان (دو)
كج	٢٣	شهناز	كد	٢٤	تيك شهناز
كه	٢٥	محير(ري)	كو	٢٦	سنبلة
كز	٢٧	بزرك	كح	٢٨	جواب نيم بوسليك (مي)
كط	٢٩	جواب جهاركاه (فا)	ل	٣٠	جواب حجاز
لا	٣١	جواب تيك حجاز	لب	٣٢	سهم (صول)
لج	٣٣	جواب حصار	لد	٣٤	جواب تيك حصار
له	٣٥	جواب حسيني (لا)	لو	٣٦	جواب عجم

ورغم هذه الدقة بقي عنصر المدة الزمنية غامضاً. كذلك تشير مراجع أخرى مصدرها المغرب العربي ترجع إلى عبد الله السّهروردي إلى اختلاف في الترقيم وما يناسبه من الدرجات الموسيقية. كذلك فهناك خلاف في ترقيم الدرجات الموسيقية بين ابن المنجّم وبين الأرموي فالحرف الذي كان يرمز به لدرجة موسيقية في القرن الثالث الهجري أي أيام ابن المنجّم كان يرمز لدرجة أخرى في القرن السادس الهجري أي أيام الأرموي: فدرجة نوا عند ابن المنجم هي البداية فأعطاها حرف (أ) بينما لها عند الأرموي رمز (يه) أي الصوت الخامس عشر حيث أنه اعتبر البداية لديه وهي (أ) لدرجة العشيران.

وفوق هذا وذاك يتبين بعد الشقة بين ما سار عليه الموسيقيون في أيامنا من أسماء للدرجات وبين الرموز الأبجدية إضافة إلى الأسماء الشرقية التي لم يعد يستعمل منها إلا بعضها المشهور. فحتى لو قبلنا بأن الديوان الأول يبدأ بدرجة العشيران (لا) وهو أمر لم يعد مقبولاً بسبب الحاجة إلى اليكاه (صول) فإن رموز الدرجات تصبح كما يلي:

	لا	سي	دو	ري	مي	فا	صول
الديوان الأول	أ	د	هـ	ح	يا	يب	يه
الديوان الثاني	يح	كا	كب	كه	كح	كط	لب

ومن الواضح عدم التناسق وصعوبة حفظ هذه الرموز.

٣ - في دراسة سابقة لي لم تنشر حاولت ابتكار طريقة للتدوين، فجعلت الخطوط أوتار عود، ثم رمزت للأصابع حسب مختصر أسمائها وحسب مواقعها من الأوتار. وسرعان ماتبين ضعف هذه الطريقة لأن ما نحن بحاجة إليه هو رموز تصلح لجميع الآلات الموسيقية، حيث لايُفترض في جميع العازفين إتقان العزف على العود إضافة إلى آلاتهم. ولدهشتي اكتشفت فيما بعد أن الأوربيين استعملوا هذه الطريقة في أوائل عصر النهضة. وفي كتاب A Tutor for the Renaissance Lute أي تعليم عود عصر النهضة لمؤلفته Diana poulton نماذج من التدوين ترسم فيها الأوتار وتثبت عليها أرقام أصابع اليد (من ١ ــ ٤) حسب تسلسل ورودها في اللحن.

٤ - إن تلك الطرق تبقى غير عملية، ويصعب أن تجد لها نصيراً، خاصة وقد رسخت مفاهيم كثيرة في الموسيقى كأسماء درجات السلم الموسيقي (دو، ري، مي..). ومن اللطيف أن نتذكر أننا عندما كنا طلبة في المعهد الموسيقي، كنا نريد عزف بعض المقطوعات قبل أن

نتقن "النوته"، فكنا نسجل اللحن بأسماء الدرجات وباللغة العربيـة بغض النظـر عن سـرعتها، التي نعتمد فيها بعد ذلك على الذاكرة. لم تكن تلك الطريقة صحيحة بالطبع ولكنها كانت مفيـدة في كثير من الأحوال.

ثانياً ـ منطلقات المنهج الراهن:

١ـ بالنظر للدقة الكبيرة التي وصلت إليها رموز التدوين الموسيقي الغربـي ولرسوخ أكـثر المفاهيم والمصطلحات نحاول الإبقاء على ما يمكن الإبقاء عليه، ونترجم منه مـا يصلـح، إلـى الاصطلاحات العربية قدر الإمكان.

٢ـ نظـراً لأن المقامـات الموسيقية العربيـة تتضمـن الفاصلـة (الكومـا)، والتدويـن الغربـي للموسيقى العربية قد أهمل الكومات إلا في ما ندر فإن الطريقة المقترحة يجب أن تتفوق على الطريقة الغربية بحيث ترصد الكومات أيضاً.

٣ـ جاء تدوين الإيقاعات بالطريقة الغربية متأخراً عن تدويـن الألحـان. ففـي كتـاب مؤتمـر الموسيقى العربية الأول عام ١٩٣٢ نجد أن رمز (دم) أو (تك) لم يكن قـد أوجد لـه حـــل بعد. وكانت عبارة (دم) أو (تك) قد كتبت لفظاً بالعربية تحت الرمز الذي يحـدد المـدة الزمنيـة للنقرة. وفي مرحلة لاحقة كتب الشيخ علي الدرويش وابنه نديم رمـز (دم) بعلامـة ذات سـاق مرفوعة إلى الأعلى ، ورمز (تك) بعلامة ذات ساق نازلة إلى الأسفل.

ونظراً لأن طريقتنا الجديدة تعتمد الرمز بالحروف فإن من الضـروري الرمـز فـي تدويـن الإيقاعات إلى كل من النقرة القوية والخفيفة بحرف مناسب.

٤ـ تنطلق الطريقة الجديدة المقترحـة ممـا تتيحـه الآلـة الكاتبـة العربيـة أو برنـامج (ويندوز العربي) على الكومبيوتر مـن رمـوز. وقـد أصبـح استعمال الكومبيوتـر الشـخصي فـي بلادنـا منتشراً، الأمر الذي يسهّل التدوين إلى حد بعيد. ومن الطبيعي أن كتابة هذه الرموز بـاليد أمـر سهل على الجميع. ولاننس أن الموسيقى تعتبر أيضاً نوعاً مـن الرياضيـات، وقـد سـبق علمـاء الرياضيات والهندسة غيرهم إلى تعريب الرموز.

٥ ـ اعتبرنا الديوان الأول يبدأ بدرجة صول المنخفضة (يكاه) وذلك لأن هذا الديـوان يضـم درجات استقرار جميع المقامات المستعملة في الموسـيقى الشرقية مـن اليكـاه إلـى الجهاركـاه. وبهذا يبدأ الديوان الثاني من درجة صول المتوسطة (النوا) والديوان الثالث مـن جـواب النـوا. هذا وقد يجد أهل العلم أن تكون بداية الديوان الأول مختلفة في كل لحـن وحسـب المقـام الـذي

يستقر عليه اللحن أي ابتداء من درجة استقراره، وهذا ممكن التطبيق إلا أنه ينطوي على تشويش وتعقيدات لالزوم لها.

٦ ـ نصحنا بالإكثار من الرجوع إلى بداية السطر ولاسيما عند ابتداء الجزء المكرر والتسليم والدور في البشرف والسماعي، والدور والخانة في الموشح واللازمة في النشيد..إلخ، وذلك على مانقتضيه الكتابة العادية وخلافاً لما يُتّبع في التدوين الغربي.

٧ ـ ولاننس أخيراً أن طريقتنا المقترحة تسهّل إلى حد بعيد تمارين القراءة المسموعة أي الصولفيج لأن المتدرب يقرأ ما هو مألوف لديه ولايحتاج إلى تذكر اسم الدرجة الموسيقية حسب موقعها من سطور النوته، وهذا الموقع متغير كما هو معروف. وهذه الطريقة تلغي السطور والمفاتيح.

ثالثاً ـ الطريقة المقترحة باختصار:

١) رموز العلامات

أ ـ نحافظ على **اسماء العلامات** (صول ـ لا ـ سي ـ دو ـ ري ـ مي ـ فا): ولكن نختصرها كما يلي:

ص ـ ل ـ س ـ د ـ ر ـ م ـ ف

ب ـ للسكتة نضع رمز (~) وهويصلح لسكتات الموسيقى وسكتات الإيقاع (اس)

ج ـ في الإيقاع نرمز بـ :

ـ علامة (ه) وهي الهاء المنفردة أو المربوطة دالّة على النقرة القوية (دم)

ـ علامة (ء) وهي الهمزة المنفردة دالّةً على النقرة الضعيفة (تك)

د ـ عندما نريد الإشارة إلى وحدة غير محددة وخاصة للرمز إلى زمن الوحدة فقط نستعمل علامة (و).

هذا وتأخذ جميع هذه الرموز علامات المدة الزمنية التي سنوضحها أدناه.

٢) المدة الزمنية:

أ ـ إذا جاءت العلامة بدون إشارة فمدتها الزمنية تعادل **السوداء**. والسوداء في الموسيقى الغربية تعادل ربع صوت،ولكننا هنا نعتبرها صوتاً، بينما نعتبر البيضاء ضعفي

الصوت والمستديرة أربعة أضعاف الصوت. وما ذلك إلا لقلة ورود البيضاء والمستديرة، ولأن السوداء هي نقطة رئيسية ومتوسطة نوعاً ما، ومنها تتفرع كسورها.

ب ـ لمضاعفة مدة الصوت أي للوصول إلى مدة **البيضاء** : نضع فوق العلامة إشارة الضمّ، أي

صُ ـ لُ ـ سُ ـ دُ ـ رُ ـ مُ ـ فُ

ج ـ لمضاعفة المدة مرتين أي للوصول إلى مدة **المستديرة** نضع فوق العلامة إشارة التنوين بالضمّ، أي:

صٌ ـ لٌ ـ سٌ ـ دٌ ـ رٌ ـ مٌ ـ فٌ

د ـ لتصيف المدة أي للوصول إلى مدة **ذات السن** نضع إشارة الفتحة أي:

صَ ـ لَ ـ سَ ـ دَ ـ رَ ـ مَ ـ فَ

هـ ـ لتربيع المدة أي للوصول إلى مدة ذات السنين نضع إشارة التنوين بالفتح أي:

صً ـ لً ـ سً ـ دً ـ رً ـ مً ـ فً

و ـ للوصول إلى مدة ثُمن السوداء أي ذات الثلاثة الأسنان نضع إشارتي تنوين وفتحة أي:

صًَ ـ لًَ ـ سًَ ـ دًَ ـ رًَ ـ مًَ ـ فًَ

ز ـ للوصول إلى مدة نصف ثُمن السوداء أي ذات الأربعة الأسنان نضع إشارتي تنوين بالفتح أي:

صًً ـ لًً ـ سًً ـ دًً ـ رًً ـ مًً ـ فًً

٣) **الثلاثية والسداسية:**

أ ـ من أجل تحديد مدة **الثلاثية** (ثلاث نقرات في زمنين) ، ومدة **السداسية** (ست نقرات في أربعة أزمنة) نرمز بـ

٢< ... > للثلاثية

٤<< ...... >> للسداسية

وهكذا فإن ٢< دً رً مً > تساوي ثلاثاً من ذات السنّين في زمن اثنتين من ذات السن.

و٤ << دً رً مً فً مً رً >> تساوي ستاً من ذات السنّين في زمن أربع.

ويلاحظ أننا خلافاً للنوته الغربية وضعنا رقم (٢) على الثلاثية و(٤) على السداسية لأن المقصود هو مجموع المدة الزمنية وليس عدد العلامات وهو واضح بالنظر.

٤) النقطة والنقطتان:

أ ـ نستفيد من رمز النقطة في النوته الغربية من أجل زيادة مدة العلامة بمقدار نصف زمنها أي أن:

دَ. تساوي دَدً

ب ـ كذلك نحافظ على رمز النقطتين. فأولاهما تضيف نصف مدة العلامة وثانيتهما تضيف نصف مدة النقطة الأولى أي ربع مدة العلامة الأصلية، أي أن :

د.. تساوي ددَدً

٥) إشارة الإنقطاع وأقواس الاتصال: عندما يراد للنقرة اللحنية أن تنقطع توضع في التدوين الغربي نقطة عند رأس العلامة. وهنا نلجأ إلى علامة السكون بحيث تلي إشارات التنصيف أو التربيع فوق الحرف أي مثلاً: دً (دو ذات السن تضرب منقطعة) أما العلامات التي يراد لها أن تتواصل فتوضع لها في التدوين الغربي أقواس تشملها، غير أننا هنا نضع تحت العلامات المشمولة خطاً مستقيماً أي : سً لً صً فهي تعزف متواصلة. وبهذا فإذا أريد لنقرة أن تستمر في الرنين فنضع لها سكوناً فوقها وخطاً تحتها. مثلاً دْ (دو سوداء مستمرة الرنين).

٦) علامات السكتة: سبق ووضعنا للسكتة سواء في اللحن أو الإيقاع علامة ~ لمدة السوداء

وهذه تأخذ كل الإشارات السابقة لتحديد مدتها أي:

~َ ~ً ~ً ~ً ~ً ~ُ ~ّ ~. ~َ.

٧) الديوان:

أ ـ تتمركز الموسيقى العربية ، والشرقية عموماً في ديوانين (اوكتافين) أولهما يحتوي على درجات استقرار المقامات الشرقية كلها، والثاني هو جوابه. ويضاف إليهما ديوان غيركامل للقرار قبلهما وديوان غيركامل أيضاً لجواب الجواب بعدهما. ويستعمل الغرب أحياناً رقم ٨ فوق العلامة ويعني قفزة ديوان كامل. ولكن ماذا نفعل إذا كان هناك في اللحن الواحد ثلاثة دواوين أو أكثر؟ لتحديد الديوان نضع مبدئياً رقماً يتراوح بين (١ـ ٣) قبل العلامة حسبما ترد العلامة في الديوان الأول أوالثاني أو الثالث، ويمكن زيادة هذا العدد

لترك المجال لأصوات حادة جداً، كما نضع حرف (ق) لديوان قرار الديوان الأول، وعند اللزوم يمكن أن يضاف (٢ق) إلخ..وهكذا يتيح التدوين العربي رموزاً لكل درجات البيانو.

ب ـ أما درجة بدء الديوان ودرجة نهايته فنعتبر درجة الصول الغليظة (اليكاه الشرقية) هي درجة البداية، حيث أن أخفض مقام موسيقي هو مقام اليكاه (ويعني المقام الأول) وأعلى مقام هو الجهاركاه أي (فا) وتقع في نفس الديوان عند نهايته. وبهذا تنحصر درجات استقرار المقامات في ديوان واحد هو الديوان الأول أي (١). وبهذا تكون:

ق د دو في ديوان قرار الديوان الأول وهي أخفض درجة في كثير من آلات العود. وقد سمعتُ منير بشير وقد نصب وتراً غليظاً في العود يصل إلى ما دون ذلك (قرار عجم عشيران).

ق مَ مي ذات السن في ديوان قرار الديوان الأول(أغلظ وتر مطلق معتاد في العود إذا نُصب على درجة مي)

١ص صول سوداء في الديوان الأول (نفس الوتر إذا نصب على درجة صول كما يفعل الكثيرون من عازفي العود)

١دَ دو ذات السن في الديوان الأول وهي درجة استقرار مقام الراست والنهوند ومقامات كثيرة غيرهما.

١فَ فا ذات السنين في الديوان الأول وهي درجة استقرار مقام الجهاركاه.

٢فُ فا بيضاء في الديوان الثاني وهي جواب الجهاركاه (الوتر السادس الحاد المطلق في العود)

٣ د دو سوداء في الديوان الثالث (اتصال الزند مع الصدر في نفس الوتر)

وما هذه إلا أمثلة للتوضيح.

٨) للرفع والخفض

أ) لأنصاف الدرجة وأرباعها:

في جميع المقامات العربية توجد أنصاف الدرجة، أما الربع الصحيح فلا يوجد إلا في بعض المقامات (الراست مثلا)، ولذلك توضع للرفع والخفض في حدة الصوت إشارات تسبق العلامة الدالة على الدرجة:

+ لزيادة نصف درجة (دييز)

– لنقص نصف درجة (بمول)

× لزيادة ربع درجة (نصف ديز) وهذا مستعمل في التدوين الغربي (النوته) للموسيقى العربية فقط

÷ لنقص ربع درجة (نصف بمول) وهذا مستعمل أيضاً في التدوين لغربي(النوته) للموسيقى العربية فقط

= للدرجة الطبيعية عند العودة إليها (بيكار)

ب) للفواصل(الكومات):

ترتبط مسألة الكومات أصلاً بالسلم الموسيقي العربي. ولابد هنا من التريث قليلاً:

فوتر العود لدى الأرموي يتدرج من مطلق الوتر، إلى زائد الوتر، فمجنّب الوتر، فالسبابة، فوسطى الفرس، فوسطى زلزل، فالبنصر، فالخنصر. والصوت الذي يخرج من الخنصر يساوي الذي يخرج من مطلق الوتر التالي. والأبعاد بين هذه الدرجات على الوتر الواحد ليست متساوية.

ويحدد توفيق الصباغ درجات السلم الموسيقي العربي بين الراست والكردان، بغض النظر عن تصوير المقامات والأنغام العارضة بتسعة عشر درجة(بما فيها الدرجة المناظرة للأولى في الديوان التالي) أي بثمانية عشر بُعداً غير متساوية كما يلي:

الدرجة	اسمها الشرقي	عدد الكومات
دو	راست	٠
ري بمول	زيركوله	٥
ري	دوكاه	٤
ري دييز (=مي بمول وربع)	كردي واطي	٤
مي بمول	كردي عالي	١
مي نصف بمول	سيكاه	٢
مي	نيم بوسليك	٢
فا	جهاركاه	٤
فا دييز	حجاز	٤
صول بمول(=فا دييز وربع)	صبا	١
صول	نوا	٤
لابمول وربع	حصار واطي	٤
لابمول	حصار عالي	١
لا	حسيني	٤
سي بمول وربع	عجم	٤
سي نصف بمول	أوج	٣
سي ربع بمول	نيم ماهور واطي	١
سي	نيم ماهور عالي	١
دو	كردان	٤
المجموع		٥٣

إذن ففي كثير من المقامات تستعمل الفواصل (الكومات) للرفع أو الخفض، وهذا غير مدون في الطريقة الغربية للموسيقى العربية، إلا في حالات نادرة.

ومن هذه الحالات النادرة علامة ابتكرها الشيخ علي الدرويش لمقام الحجاز خاصة وهي علامة بمول معقوفة الذيل تسبق درجة مي وتعني أن الصوت يقع بين البمول ونصف البمول أي اعلى من درجة الكرد بكوما (فاصلة) واحدة تقريباً. ولكن هذه العلامة لاتكفي وخاصة لتصوير المقامات. ونشير هنا إلى أن هناك خلافاً على ما يبدو في تحديد الدرجة

الثانية من مقام الحجاز فهي عند الدرويش أعلى من مي بمول بكوما بينما لاتوجد هذه الدرجة لدى الصبّاغ حيث يعتبر الدرجة الثانية من مقام الحجاز مي بمول تماما كما يتبين ذلك من سماعي صبا الذي دونّاه في القسم العملي من هذا البحث.

ومن هذه الحالات ما ابتكره توفيق الصباغ وذلك بإضافة علامة ربع دييز (تتألف من خطين متقاطعين) وعلامة ربع بمول (تتألف من علامة بمول مع خطين متصالبين مع نيلها) وقد وردتا في "سماعي صبا" الذي اخترناه كنموذج لطريقة التدوين المقترحة. ولكن هاتين العلامتين مختلفتان نوعاً ما عن الكوما. فالكوما تشكل تِسع الدرجة بينما تشكل كل من علامة ربع الدييز وربع البمول ثُمن الدرجة، وبهذا يتولد في كل منهما فارق يعادل جزءاً من اثنين وسبعين من الدرجة، وهو فارق يمكن بالطبع إهماله. وبالفعل فقد أهملنا هذا الفارق الطفيف في ترجمتنا لتدوين سماعي صبا آنف الذكر.

وطريقتنا المقترحة هذه تتعامل مع الكومات مباشرة ، حيث لابد، لإيفاء الموسيقى العربية خصوصاً والشرقية عموماً حقها، من وضع رموز تهدف إلى الدقة الكاملة سواء للمقامات التي تستقر على درجتها الأصلية، أو للمقامات المصورة على غير درجتها. وهنا نضيف إلى الرموز السابقة (وهي على التوالي + − × ÷ =) رموزاً تعني إضافة كوما أو كُومتين أو إنقاص كوما أو كُومتين من أي رمز خَفضٍ أو رفع. وهنا نلجأ أيضاً إلى الفتحة والكسرة والتنوين بالفتح والتنوين بالكسر، ولكنْ بمعنى مختلف تماماً. وهنا لانخشى الالتباس لأن هذه الشارات ستكون مضافة إلى رموز الرفع والخفض وليس إلى الدرجة الموسيقية ذاتها. وهنا يكون الرفع بكوما واحدة بإضافة فتحة، وإضافة كومتين بإضافة تنوين بالفتح، وإنقاص كوما بإضافة كسرة، وإنقاص كُومتين بإضافة تنوين بالكسر، وهذه تزيد أو تُنقص من علامات الرفع أو الخفض.

ونوضح ذلك في ضوء مثال بين درجتي (ري) أي الدوكاه وهي درجة استقرار مقام البيات والحجاز والصبا وغيرها، وبين درجة مي الطبيعية. ونضع العلامات مع جميع رموز الرفع أو الخفض في حقلين هما متساويان تقريبا وإن كانا في الحقيقة غير متساويين تماما في كل الحالات، وهذا يشكل مزيّة لا محذوراً لأنّ هذا الاختلاف على ضآلته عند وجوده حسب الحال، هو ما يتيح للموسيقار الاختيار بين إحدى العلامتين المتناظرتين وشبه المتساويتين عندما يريد أن يكون في منتهى الدقة:

الحقلان شبه المتساويين

=ر (ر)	=ر(ر) درجة (ري) الطبيعية أو العودة إليها(بيكار)
=رَ	÷ًـم ري زائد كوما أو مي ناقص ثلاثة أرباع وكُومَتين
=رً	÷َـم ري زائد كومتين أو مي ناقص ثلاثة أرباع وكوما
×ر	÷ـم ري زائد ربع (نصف دييز) أومي ناقص‌ثلاثة أرباع
×رَ	ـًم ري زائد ربع وكوما أو مي ناقص نصف وكومتين
×رً	ـَم ري زائد ربع وكومتين أو مي ناقص نصف وكوما
+ر	ـم ري زائد نصف(ري دييز) أو مي ناقص‌نصف(مي بمول)
+رَ	÷ًم ري زائد نصف وكوما أو مي ناقص ربع وكومتين
+رً	÷َم ري زائد نصف وكومتين أو مي ناقص ربع وكوما
×+ر	÷م ري زائد ثلاثة أرباع أو مي ناقص ربع
×َ+ر	=ٍم ري زائد ثلاثة أرباع وكوما أو مي ناقص كومتين
×ً+ر	=ِم ري زائد ثلاثة أرباع وكومتين أو مي ناقص كوما
=م (م)	=م (م) مي الطبيعية أو عند العودة إليها

ويجب الانتباه هنا إلـى أن كـلاً مـن الفتحـة والتنويـن بـالفتح يزيـد مـن قيمـة العلامـة التـي يرافقها، وكلاً من الكسرة والتنوين بالكسـر ينقـص مـن قيمـة العلامـة التـي يرافقهـا. وليـس هناك صعوبة عندما تكون العلامة أصلاً باتجاه الزيادة (أي في الحقل الأيمـن مـن الجـدول أعلاه) ولكن قد يحصل التباس عندمـا تكـون العلامـة أصـلاً باتجـاه النقصـان. فعندمـا تـأتي علامة (ـ) وعليها فتحـــة(ـَ) فمعنى ذلك أن النقص يزيد بمقـدار كومـا أي أن الإنقـاص المطلوب هو أكبر من نصف درجة بمقدار كوما، وعندما تأتي علامة نقـص الربـع وعليهـا فتحة (÷َ) فمعنى ذلك أن النقص المطلوب هو أكبر من الربع بمقدار كوما. أمـا إذا جـاءت علامة نقص النصـف وتحتهـا كسـرة (ـِ) فمعنـى ذلـك أن النقـص المطلـوب هـو أقـل مـن النصـف بمقدار كوما (إنقاص نصف إلا كوما)، وهكذا دواليك.

كذلك ننوه إلى أن من الممكن بهـدف الدقـة المتناهيـة إضافـة علامـات وسـيطة فـي بعـض الحالات ولاسيما عندما يستعمل رمز زيادة أو نقص الربع والثلاثة الأربـاع بإضافـة كسـرة (مثلاً زيادة ربع إلا كوما أو زيادة ثلاثة أرباع إلا كوما، أو إنقاص ربع إلا كومـا أو ثلاثـة أرباع إلا كوما)، ولكن كثرة التعقيدات على ضآلة الأثـر ليسـت ضروريـة لأن الكومـا بحـد

ذاتها تشكل جزءاً ضئيلا من الدرجة، وإن كان من المفيد معرفة ذلك لاستكمال النظرية. إن هذا التصنيف يعين أدقَّ العازفين والملحنين على الاختيار حسب الحاجة.

لقد ألغى الغرب السلم الطبيعي وبذلك كل ما هو أقل من نصف الدرجة منذ عصر باخ، واكتفى بأنصاف الدرجة. ومازال الشرق يتمسك بهذه الأجزاء الصغيرة فبدونها لايتم الطرب. ومن المعروف أن هناك نظرية تقترح إلغاء الكومات والاكتفاء بأرباع الدرجة، حيث تبقى الموسيقى العربية على رأي أصحاب هذه النظرية متميزة عن الغربية بهذه الأرباع، ونحن نعتبرهذه النظرية **هدّامة** إذ لايدرك القائلون بها أن الموسيقى العربية تفقد بضياع الكومات كثيراً من نكهتها الرائعة. ولماذا نلغي الأجزاء الصغيرة من الدرجة في عصر الإلكترون؟

٩) رموز المقامات

أ ـ لاختصار وضع إشارات الرفع والخفض المتكررة يوضع **رمز المقام** الموسيقي في مطلع اللحن ومطلع دور أو خانة أو تسليم (حسب الحال) وأحياناً عندما يتغير المقام كلياء، وذلك حسبما هو متعارف عليه في التدوين الموسيقي الغربي للموسيقى العربية.

مثلاً: لمقام النهوند ـم ـل ـس

لمقام الراست ÷م ÷س

لمقام الحجازكاركردي ـر ـم ـل ـس

ب ـ كما هو الحال في التدوين الغربي توضع في النص المدوّن إشارات الرفع والخفض قبل كل علامة تشذ عن المقام المحدد في أول اللحن أو الفقرة أو السطر، أما إذا تكررت في الجملة الواحدة فلاتوضع نفس الإشارة إلا عندما تتغير من جديد.

١٠) ترتيب رقم الديوان مع إشارات الرفع والخفض:

أ ـ يوضع رقم الديوان(الأوكتاف) في بداية النص أو عند تبدله أو عندما يحسن تأكيده.

ب ـ عندما يوضع رقم الديوان يكون قبل إشارات الرفع أو الخفض ، فمثلاً:

١ـَ مَ مي ذات السن في الديوان الأول ناقصة نصف درجة وفاصلة (كوما)

ج ـ الدرجة المخفضة أو المرفوعة تعتبر واقعة في الديوان الذي تقع فيه الدرجة الطبيعية لها، وذلك مهما رُفعت أوخُفّضت.

١١) **الإعادة:** إذا كان الجزء الذي سيعاد قصيراً تستعمل الرموز المعروفة في التدوين الغربي وهي رمز (/) لنصف المقياس (الميزورة) ورمز (٪) لمقياس كامل و(٪ ا ٪) إذا كان يراد إعادة المقياس مرتين.

أما إذا كان يراد إعادة جزء طويل نسبياً من اللحن فكذلك يمكن استعمال رموز التدوين الغربي مترجمة أي:

أ ـ توضع في أول الجزء الذي سيعاد إشارة ‖: وفي آخره إشارة :‖

ب ـ يستخدم القوس الكبير مسبوقاً برقم ١ أو ٢ لبيان الجزء الذي يتغير عند الإعادة، أي ‖:.......... ١[:‖] و ٢[ ]

١٢) لوضع **حواجز بين أدوار الإيقاع** في اللحن يوضع خط شاقولي ا وعند انتهاء جزء متكامل من اللحن يوضع خط شاقولي مزدوج ‖

أما **حواجز الجمل الإيقاعية** وهي التي تساعد قائد الفرقة الموسيقية على ضبط الإيقاع وخاصة عندما يكون الإيقاع طويلاً فنضع لها خطاً قصيراً مائلاً إلى اليسار أي (\ ). ويُنتبه إلى ضرورة عدم الخلط بينه وبين رمز إعادة نصف الميزورة وهو خط طويل مائل إلى اليمين أي (/).

١٣) لإشارة **الانتهاء في آخر اللحن** يوضع خط شاقولي مردوج تليه إشارة ! أي ‖!

١٤) **قفزة التجاوز:** عندما يراد تجاوز جزء من اللحن (الكودا) توضع إشارة نجمة * في آخر الجزء المعزوف الذي يُنتقل منه ، وتكرر الإشارة * في أول الجزء الي يُنتقل إليه.

١٥) **الإرجاع إلى** التسليم في السماعي والبشرف، وإلى اللازمة في النشيد أو الأغنية توضع إشارة $ وهي تشبه ما يُستعمل في النوته الغربية. على أنه يُنصح عند تغير الصفحة أن يعاد تدوين التسليم لتوفير الإنسيابية في العزف المقروء.

١٦) **الزغردة** (وزمنها يؤخذ مما يليها) : يُصغّر الحرف إلى أبعد مدى ممكن ، وهذا ممكن في الكمبيوتر أو باليد.

١٧) **توافق الأصوات:** عندما يكون اللحن متضمناً توافق أصوات توضع الجملتان المتوافقتان ضمن قوسين متوسطين { } على أن تكون الجملة ذات اللحن الرئيسي في السطر الأعلى والجملة ذات اللحن المرافِق في السطر الأدنى وأن يوضع كل صوتين متوافقين تحت بعضهما تماماً.

١٨) قواعد تنظيمية وجمالية

أ ـ يُنتبه إلى أن كل دور أو خانة في الموشح، وأي خانة أو تسليم في السماعي تبدأ دائماً في أول السطر.

ب ـ يخصص للموسيقى سطر ولكلام الأغنية سطرثان فوق سطر الموسيقى، وتحدد بالضبط مواقع التقاء اللحن والكلام.

ج ـ يوضع في مطلع اللحن، إلى جانب اسم المقام، اسم **الإيقاع** الموسيقي وعدد وحداته مقيساً بوحدة الأساس أي مثلاً (٣و) أو (٨ وَ) ..إلخ حسب الحال، وبعد ذلك يوضع وراء رمز الوحدة (و) رقم يمثل عدد ذبذبات الوحدة أي مثلاً (و= ٦٢)وذلك لتحديد سرعة اللحن.

١٩) ولتوضيح هذه السرعة تستعمل عبارات عربية بدلاً من العبارات الأجنبية التي توضع عادة في الابتداء أو عند تبدل السرعة، وأهمها ما في الجدول التالي:

عدد الذبذبات	العبارة الأجنبية	العبارة العربية
٤٨-٥٠	Lanto	ببـــطء
٥٤-٦٢	Moderato	باعتدال
٥٦-٦٢	Andante	بالهوينى
٦٣-٧٠	Andantino	بتمهّل
٦٩-٩٠	Allegretto	بنشاط
٩٢-١٢٠	Allegro	باسراع
١٧٦-٢٠٠	Vivace	بحيوية
٢٠٠-٢٠٢	Presto	بسرعة
٢٠٤-٢٠٨	prestissimo	بعجل

٢٠) وأخيراً يسعدنا أننا **نلغي الأسطر، كما نلغي المفاتيح** (مفاتيح الصول والفا والدّو) التي تستعمل في التدوين الغربي لعدم الحاجة إليها. فإذا ما أريد تدوين أصوات متوافقة ومترافقة أمكن ذلك بمجرد إضافة سطر ثانٍ وثالث وتوازي السطرين أو الثلاثة ووضع كل سطر ضمن قوسين متوسطين { } ، مع ضبط العلامات المتوافقة ووضع رقم الديوان الملائم لكل سطر، وعند الحاجة قبل العلامة المعنية.

أهم المراجع:

١ ـ من كنوزنا ـ فؤاد رجائي ونديم الدرويش ـ حلب ، سورية ١٩٥٥.

٢ ـ الموسوعة الموسيقية الجزءان ١ و٢ ـ عبد الرحمن جبقجي ، دار التراث الموسيقي، حلب سورية ١٩٨٢.

٣ ـ الموسيقى النظرية ـ سليم الحلو ـ دار مكتبة الحياة، بيروت ، لبنان، الطبعة الثانية ١٩٧٢.

٤ ـ رسالة يحيى بن المنجم في الموسيقى ، تحقيق زكريا يوسف.

٥ ـ الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني.

٦ ـ الأدوار ـ صفي الدين بن عبد المؤمن الأرموي البغدادي تحقيق هاشم الرجب .

٧ ـ الدليل الموسيقي العام ـ توفيق الصباغ.

أمثلة عملية:

اخترنا للقارئ الكريم في هذا الملخّص عدداً من النماذج لإظهار الناحية التطبيقية:

أ ـ موشح "يا شادي الألحان" لسيد درويش للطافته وشــهرته، وبهدف توضيح الصلـة فـي التدوين بين اللحن والشعر. المصدر : "من كنوزنا" ص ٦٤.

ب ـ الموشح القديم " نبّه النّدمــان" لكونـه يتضمـن تبديـلات فـي الإيقاعـات. المصـدر: "مـن كنوزنا ص ١٢١ .

ج ـ لونغه فرحفزا لرياض السنباطي لاشتهارها ولكونها تتضمن عددا من الأمور المتميزة بما فيها الزغردات، كما أن تدوينها أبسط من غيره لعدم تغير المقام. المصـدر: الموسـوعة الموسيقية، الجزء الأول ص ١٣٥.

د ـ "سماعي صبا" لتوفيق الصباغ: وقد وقع الاختيار عليه كنموذج معقد، وذلك لغنـاه فـي تقليب النغمات ولاسيما عبر الكومات بتدرج نادر، وانزلاق اللحن تدريجيـاً مـن مقـام إلـى آخر عبر مقامات وسيطة بين مقامين مألوفين. ولم أجد مقطوعة صامتة بهذا الغنى والدقـة وما يتبعها من صعوبة العزف. وهذا السماعي يتميز أيضاً بوجود قطعة صغيرة من اللحـن تتضمن توافق الأصوات، كما أن لـه خمس خانــات علـى خـلاف السـماعيات المعتـادة التـي تحتوي على أربع خانات. المصدر: الموسوعة الموسيقية، الجـزء الثـاني ص ١١٨ ، وهو في المصدر مصوّر عن تدوين بخط توفيق الصباغ.

موشح "يا شادي الألحان"

الشعر : قديم

الألحان : الشيخ سيد درويش

المقام : السازكار

الإيقاع : المصمودي (٨ و)

بإسراع (و = ٩٢) / ÷س ÷م /

يا..شا دي الـ...ألـ.........حا..... نْ..آ...ة أ.....سـ..مِـعْـ..نا................ رنْـ...نا

‖: ٢د د دَ سَ سَ لَ ١ ص ص ل ل ١ سَ دَ لَ سَ د سً لً صَ ١ ٢ر رَ دَ

تِ الـ..ـعيـ.....دا........... نْ..يا لـ...لّـ............... لي.. يا.....لا.....لا.....لا....آ.......

رَ دَ دَ سَ ١ دَ سَ سَ لَ لَ لَ سً دً لً سً ١ ص صَ لَ ـس س ١ دَ

.... ة.....يا...لا.. لّـ...........لي....رنْـ..... ....نا.........................تِ الـ..ـعيـ....

ـسَ لَ صَ صَ صَ لَ صَ ١ اف ٢ص ـسَ لَ صَ افَ ١ مَ رَ مَ فَ

.....دا..... نْ آ....ه أ سـ...مـ..ـعْـ..نا.......................................آه ....يا

٢ص ص ١ ـَ اد فَ مَ رَ رَ دَ ١ دَ رَ مَ فَ ٢صَ لَ سَ دَ ١ ـِ ص افَ

لّـ.......لي يا......لا.....لا....لا لا آ..... ة. يا لّـ.....لي

مَ. +رً د ١ ٢ص اف م +ر ١ دَ فَ. مً +ر مَ. رً د :‖ $

الشعر:

دور ١:	ياشادي الألحـــــــانْ	أسمِعنـــا	رنّا تِ العيـــدانْ
دور ٢:	أطرِب من في الحانْ	واحسبنا	من ضمن النّدمانْ

سلّم مقام السازكار: اد +ر ÷م ف ٢ص ل ÷س د ‖ ٢د ـس ل ص اف ÷م +ر د

إيقاع المصمودي (٨ و) : ١٥٥ ~ ٤١٥ ~ ٤٤١

موشح "نبّه الندمان"

الشعر: قديم ـ اللحن : قديم   المقام : الحجاز كار

الإيقاع : نقش الهزج :هزج (٢٢و) + مدور تركي(١٢و) + مدور عربي (٦و)

بنشاط (و= ٧٢)

نَبْــ..بِـ.........ـهِ النْــ.............نُدْ.......ما.........................

$ هزج (٢٢و) ‖ ٢د. دً سً ١ رً سً دً ـلً ص ١ ـلً صً لً سً لً صً

....نَ صا إنْـ...نَ دا.....عي الــ....أنْـ............

افـَ ١ ٢ـلً صً افـً مً فـَ ـَ ١ ـً فـَ فـً ٢صَ ـلَ ١ دَ. سً سً ـلً

.............................أنْـــس صا....خ حيْـ....ثُ من أيـ.....دي الــ..مـ..

لً صً ١ ٢صَ افـ ٢دَ. دً ١ صَ دَ ١ ـً صَ صً ـلَ سَ ١ دَ. رً دَ رَ ١

...لا.............ح لا.......حَ

ـمً رً دً سً دَ ـ ‖ مدور تركي(١٢و) بنشاط أكثر (و= ٨٤) ‖ ٢ـر. دً سً د.

.... آهْ أ...ما نَمْــ.....منْ لا.................حَ نجْـ.......مُ الــ.........سعْـ

سً ـلً ١ سَ ـلً دً سً لً صَ ـً صً افـً ٢صً افـَ ٢ـلً صً ١ صً

......................دِ لا..خ آ...........................

افـً فـً مً مً ـرً رً دً دً رً مً فـً ٢صً ـلً سً دً ١ ٢ـر. دً سً د. سً

... ة ....آهْ ......أ ما نمْـ.......منْ لا.................حَ نجـ.......مُ الــ......سعـ.........

ـلً ١ سَ ـلً دً سً لً صَ ـً صً افـً ٢صً افـَ ٢ـلً صً صً افـً

...............دِ لاخ وَ.....عـُ..يو نُ الــ.......وَ.......

فـً مً مً ـرً رً دً د ـ‖ مدور عربي(٦و) (و=٨٤) ‖١دَ.ـرً مَ فـَ ١ ٢صَ افـً

..............رْ..دِ تَـ...........سـ..جمْ دَمــ.................عـ........ـها فوْ..

مً ٢سً ـلً صً افـً ١ مً فـً مً ـرً د ١ ـً ٢صً افـً ٢صً افـَ ٢ـلً

........قَ الــ.......بـ.......طا..................خ وَ ثُــ..ـغو رالـ

صً صً افـً فـً مً مً ـرً رً دً ١ دَ. ـرً مً فـً ٢صَ ١ اد. ـرً مَ فـَ

...ز...............هـ.......ـرِ تبـ..............سيمْ

٢صَ افـً مً ٢سً ـلً صً افـً مً فـً مً ـرً د ‖ >>

آ ....ة آهْ أ...ما نمْـ.......مَنْ

مدور تركي (١٢و) ||: ٢ ــر. دً سً د. سً ــلً ، سَ ــلً دً سً لً صَ ~

عنْ لـَ.......آ......لِ وَ.............................. أ......قا.......

صً ١فـً ٢صً ١فـَ ٢لً صً ، ١[صً ١فـً فـً مً مً ــرً رً دً دً رً مً فـً

........................خْ وَ................................أ......قاحْ

٢صً ــلً سً دً :||] ٢[صً ١فـً فـً مً مً ــرً رً دً د ~] || $

الشعر : نبّهِ النُّدمان صـــــاحِ — إن داعي الأنس صاحْ

حيثُ من أيدي الملاحِ — لاحَ نجم الســـعد لاحْ

وعيون الورد تسجــمْ — دمعها فوقَ البطـــاحْ

وثغور الزهر تبســمْ — عن لآلٍ وأقـــــاحْ

كوكبٌ للحســـن دارا — فمحا شمس النهـــارْ

ضوء خدّيــــهِ أنارا — منه لي نورٌ ونـــارْ

الهوى العذري علّــمْ — أهله خلعَ العـــِـذارْ

يا كليم العشقِ كلّـــمْ — إن باقي العمـــر راحْ

الإيقاع:

هزج ٢٢و| ه ١ ء ه ١ ه هَ ١ ء ء ١ ه ء ١ ء ~ ١ ء ء ١ ه ء ١ ه ء ١ ه ء ١ ء ء ١ ه ~ ١ ء ء |

مدور تركي ١٢و| ه ~ ء ~ ه ١ ~ ء ~ ه ١ ه ه ه ١ ~ ه ه ه ١ ~ |

مدور عربي ٦و| ء ه ١ ء ه ١ ه ~ |

سلم مقام الحجاز كار:

١د ــر م فـ ٢ص ــل س د || ٢د س ــل ص ١فـ م ــر د

لونغه فرحفزا

بإسراع (و = ١٢٠) الإيقاع : الوحدة السائرة ٢و (ه ءَ ءَ)

خانـــة (١) –س –م ‖: ٢ر س | صَ ١رَ ٢صَ سَ | رَ مً رً دَ =سَ | د ل |
١+فَ ٢ل دَ | دً –سً سً لَ س | ١رَ مَ +فَ ٢صَ | لَ سَ دَ رَ | مَ
٢+فً مً رَ دَ | سَ ل صَ | ١+ف مَ رَ :‖

$ تسليم –س –م ‖١صَ سَ رَ ٢صَ | ٪ ‖: ٢سً دً سَ دً رً دَ | ـَ رً مً رَ دَ
| سً دً سَ دً رً دَ | ـَ رً مً رَ دَ | دَ ٣صً صً ٢فً فً مً | مً رً رً دً دً
سً لً صً | لً سً لَ سً دً سَ | ـَ لً سً لَ صَ | لً سً لَ سً دً
سَ | ـَ لً سً لَ صَ | لً سً دً مً رً دً سً لً | ١[صَ ١رَ مَ رَ :‖]
٢[صَ ١رَ ٢ص] ‖

خانـــه (٢) –س –م ‖: ٢ص ل | سَ دً سً لَ صَ | لَ لَ لَ ١رً مً | رً +دً رً
مً ر :‖ ‖٢ص ل | سَ دً سً لَ صَ | =سَ س صَ | دَ د لَ | –سَ س
صَ | لً سً لً صً ١+فً ٢صً ١فً مً | رً مً رً دً سً دً سً لً | ص
~ ‖ $

خانـــه (٣) –س –م ‖: ٢+دَ رُ | +دَ ر دَ ر | رً +دً سَ ~ رَ | رً +دً سَ سً لً
صَ | سً لً صَ ١فَ مَ | ٢ص. رً مً | فَ ١فَ فَ ٢=دً رً | مَ ١مَ مَ
٢سً دً | رَ رً مً رً دً سً لً | ١[صَ ١رَ ٢صَ سَ :‖]
٢[صَ ١رَ ٢صَ ~] ‖ $

خانـه (٤) –س –م إيقاع فالس ٣و(ه ء ء) ‖: ١رَ ٢صَ صَ سَ س | صَ سَ
سَ رَ ر | ٣صً ٢فً مً رً دَ سَ لَ صَ | ١[٢د ً سً لً صً ١فَ مَ رَ
+دَ :‖] ٢[٢دً سً لً صً ١+فَ ٢لَ ص] ‖ $ ‖!

سماعي صبا

بتمهل (و =٦٩) سماعي ثقيل١٠ و(ه ـ ـ ء ـ ء ـ ه ه ء ـ ء) —س ÷م —ص

خانــــه (١) ||:١ف ٢ص َ افـً ٢صً افـً مً رً مً رً مً ف ـ | اف ٢ص َ افـَ. مً رً مً رً فـً م ـ | ٢ص َ. افـً ٢صً لً افـَ. مً ٢ص َ افـً مً فـَ مً رً دَ| ام ٢ص َ إفـَ مً ٢صً افـً مً مً رً ر ـ :||

$ تســـليم || اف ٢صً لً س َ. لً لً صً صً افـً فـَ. ٢صً افـً مَ رً | اف ٢ص َ افـً ٢صً افـً مً رً مً رً فـً م ـ | ٢ص افـً ٢صً لً سً —رً دً سً لً صً افـً ٢لً صً افـً مً =ر| ٢ص َ افـَ مً. رً دَ.٢صً افـً مً مً رً ر ـ ||

خانـه (٢) ||:(بيات)٢=ص ل َ لَ. صً لً سً دً رً لً صً افـً مً ر َ | ٢=ص َ. افـً ٢لً صً افـَ. مً ٢صً افـً مً رً ر دّ | ار م َ فـَ. ٢=صً ل َ س َ د َ ر َ صّ| افـَ ٢=ص َ ل َ افـَ.٢صً افـً مً مً رً ر ـ :||$

خانـــه (٣) ||: ٢س د َ ل َ صً افـً ٢صً افـً ٢صً لً س َ ـ | ٢س َ —ر َ فـ َ ر َ. دَ سً رً دً سً لً دً س ـ | اف —م َ ٢س َ —َ ل َ —ص َ افـ َ م َ —ر َ دً مً | ١ —ر َ. دً س َ د َ. —َ مً رً دً دً سً سً لً س ـ :|| $

خانه (٤) بنشاط و=٩٠ إيقاع فالس٣و(ه ء ء)||: افـُ ٢ص| افـَ ٢ص َ اف م | ار َ م َ ر م | افـُ ـ | فـُ ٢ص | افـَ ٢ص َ اف م | ر َ م َ ر ف | ام ُ رّ ـ | ٢ص. افـَ٢ص َ ل َ |اف. م َ فـ َ ٢ص َ |ام. ر َ م َ ٢ص َ |افـَ م َ ر َ د َ ـ|

للكمـان ٢صُ افـَ م َ | فـُ م َ ر َ | مُ فـَ م َ | رُ دّ ـ | للجميـع ٢صُ افـَ م َ | فـُ م َ ر َ | امُ فـَ م َ | رُ ـ :||

||:للكمان ١فُ ٢ص | سُ ل | صُ ١ف | ١ت مُ رَ ~ | لباقي الآلات ١فُ ٢ص
| لَ سَ ل ص| ١فُ ٢ل | ٢سُ ~ |

للكمان ٢–رُ دَ سَ |٢ل ص ١ف | لباقي الآلات ٢س ل ص | ١ف م ر |

للكمان ٢ص. ١فَ ٢صَ لَ |١ف. مَ فَ ٢صَ |١م. رَ مَ فَ |١رُ دَ ~|

للجميع ٢ص. ١فَ ٢صَ لَ | ١ف. مَ فَ ٢صَ | ١م. رَ مَ فَ |١رُ ~ :||

||: بين الصبا والبيات: للكمان ٢÷ص. ١ف ٢صَ ١فَ |٢÷ص ١فَ فَ مَ | فُ مَ
رَ | مُ رَ ~ | لباقي الآلات ٢÷ص. ١فَ ٢صَ لَ |١فُ ٢÷ص|١فَ ٢÷صَ
١فَ مَ رَ مَ | فُ ~ | للكمان ١فُ٢=ِص |٢لُ =ِصَ ١فَ | مُ ف |٢=ِصُ
١فَ مَ | رُ م | ٢=ِصَ لَ صَ ١فَ فَ مَ | ١فَ ٢=ِصَ ١فَ مَ مَ رَ |
١رُ د | للجميع ١رُ م | ٢=ِ صَ لَ صَ ١فَ فَ مَ | فَ ٢=ِصَ ١فَ مَ مَ
رَ | رُ ~ :||

||: بين الحجاز والصبا للكمان ٢=ِص ١×فَ –م | ١رُ ×فَ –مَ |١×فَ
٢=ِصَ ١فَ –مَ مَ رَ | ر. +دَ رَ ~ | لباقي الآلات ٢=ِص ١×فَ –م |١رُ
×فَ –مَ | ×فَ ٢=ِصَ ١فَ –مَ فَ مَ | ر. –مَ رَ ~ | حجاز تقريباً | للكمان
٢=ِص ١+ف ٢ص | لَ ١+ف –مَ ف | ٢=ِصَ ١م رَ م |١+فَ –مَ
ر. دَ | لباقي الآلات ٢=ِص ١+ف ٢ص | لَ ١+فَ ٢=ِصَ ١مَ ف |
٢=ِصَ ١–مَ +فَ رَ مَ فَ | ١رُ =صَ ~ | للكمان ١رُ –م | +فَ ٢=ِصَ
١ف –م | رُ د | +فُ. | لباقي الآلات ١رُ –م | +فَ ٢=ِصَ ١ف –م | ر
+د –مَ +فً مً | رُ صَ ~ | للكمان ١رُ –م | + فَ ٢=ِصَ١ف –م | ر د
حجاز٢=صَ لً |١+فُ –م | لباقي الآلات ١رُ–م| ٢=صَ لَ ١+ف –م | ر د
–مَ فً مً | رُ. للجميع ٢لَ ١+فَ ٢=صَ ١–مَ ر | ٢=صُ ١ر| ٢=ص.

١+فَ ٢صَ لَ ا ٢÷سُ =ص ا ÷سُ د ا٢ر د ÷س ا ل =ص ١+ف ا

١+فَ ٢=صَ افَ -مَ رَ دَ ا ارُ -م ا ٢=صَ لَ ص ١+ف ا +ف

-م ر ا ٢=صُ للكمان ١ر|٢=صُ ١=ف |٢=صُ لَ صَ ا بين الصبا والبيات

افَ ٢=ِصَ افَ مَ رَ مَ ا فُ -ا للجميع افُ ٢=ِص ا لُ =ِصَ افَ ا مُ

ف ا ٢=ِ صُافَ مَ ا رُ م ا ٢÷صُ اف ا ف م ر| دُ ر ا امُ ٢÷ص|

١[اف. مَ فَ ٢÷صَ ا ام. رَ مَ فَ ا رُ ~ :||] ٢[اف. مَ فَ ٢÷ص

ا ام. رَ مَ فَ ا رَ مً دً ٢÷صً افً مً رً رْ] || $

$ تسليم (سماعي ثقيل١٠) بتمهل (و=٦٩) -س ÷م -ص

||اف ٢صً لً سَ. لً لً صً صً افً فَ. ٢صً افً مً رً |اف ٢صَ افً ٢صً افً مً رً مً رً فً م ~ ا ٢ص افً ٢صً لً سً -رً دً سً لً ص افً ٢لً صً افً مً =ر ا ٢صَ افَ مً. رً دَ.٢صً افً مً رَ ر ~ ||

خانه (٥)(إيقاع يوروك سماعي ٦) بإسراع (و. = ١١٦) -س ÷م -ص

||: افَ فَ فَ ٢صَ افَ مَ ا ارَ دَ رَ مَ رَ مَ ا فَ ٢صَ افَ مَ رَ فَ ا م. ~ ~ |افَ ٢صَ لَ ٠م فَ ٢صَ ا ارَ مَ ٢صَ افَ مَ رَ ا اد ٢صَ افَ مَ رَ ا رُ ~ :||

||: للكمان افَ ٢صَ لَ سَ لَ صَ ا اف مَ ر ~ البـاقي الآلات افَ ٢صَ سَ لَ صَ افَ ا ٢د دَ د ~ ا للكمان ٢مَ -ر دَ سَ لَ سَ ا ٢-رَ دَ سَ لَ صَ افَ ا للجميع ٢سَ لَ صَ اف مَ ا رُ ~ :||

||: للكمان ارَ رَ رَ رَ رَ رَ ا ٢رُ. البـاقي الآلات ٢س. ل دَ ا سُ ~ ا للكمان افَ فَ فَ فَ فَ فَ ا ٢د. دَ =س دَ البـاقي الآلات ٢-م. ر +دَ |٢رُ ~ ا للكمان ٢ر -مَ ف ٣=صَ ا ٢ف مَ ر دَ ا ٢س لَ =ص سَ |٢ل. للجميع ٢=صَ لَ سَ ا ٢رَ دَ سَ لَ =صَ افَ ا نغم كرد ٢سَ لَ =صَ افَ -مَ رَ ا ٢لَ =صَ افَ فَ -مَ رَ ا رُ ~ :||

||: للكمان ١ر رَ ر رَ | ٢. سُ | لباقي الآلات ٢ل سَ =ص لَ | ١فُ - |
للكمان ١ف فَ ف فَ| ٢ف. للجميع ٢–مَ رَ دَ | رَ دَ سَ دَ سَ لَ |٢سُ - |
للكمان ١فَ ٢–صَ لَ سَ لَ صَ | ١فَ ٢صَ لَ س - | لباقي الآلات ٢لَ سَ
دَ –رَ دَ سَ | ٢لَ سَ دَ –رَ - | للجميع ٢ف مَ –ر مَ|–ر دَ س رَ |٢د سَ
ل دَ| ٢سُ - :||
(إيقاع الفالس ٣) بحيوية (و= ١٧٦) –س –م –ل –ر –ص
||: نهاوند على درجة عجم العشيران: للكمان ٢سُ ل | صُ ١ف | ف =م ٢ص |
١فُ - | لباقي الآلات ١د ر –م | رُ د | ١س =ل د | سُ - :||
||: للكمان ١فُ م | فُ م | ٢س ل د | سُ. | لباقي الآلات ٢ل س د | س ل
ص |١ف =م ٢ص |١فُ - | للجميع ١–م ف ٢ص | ١ر م ف | د ر
٢ص | ١ف م ر | ف ر د | ١س =ل د| سُ. | س - :||
||: للكمان ١ر د س | =ل س ر | دُ لباقي الآلات ١=ل | د - | للكمان ٢–ص
١ف =م | ٢=ل –ص ١ف | فُ لباقي الآلات ١–ر| ف - | للكمان٢ر د س|
٢ف ر س |٢=لَ سَ دَ رَ مَ فَ|٢رَ دَ سَ =لَ –صَ ١فَ| للجميع ٢=لَ
–صَ ١فَ مَ رَ دَ | ١سَ رَ دَ سَ =لَ دَ | ١سُ.| س - :||
||: تكريز على درجة عجم العشيران للكمان ١=مَ فَ ٢=صَ لَ سَ دَ | لَ =صَ
١فَ =م –رَ دَ | سَ للجميع ٢سَ لَ =صَ ١فَ =مَ | فُ - |
للكمان ١=مَ فَ ٢=صَ لَ سَ رَ | ٢دَ سَ لَ =صَ ١فَ ٢صَ | للجميع
١فَ =مَ –رَ دَ سَ رَ | ١دُ - |
للكمان ٢سَ =لَ سَ دَ –رَ =مَ فَ ٣صَ ٢فَ =مَ –رَ دَ |٢سَ –رَ دَ
سَ لَ =صَ | ١فَ ٢=صَ ١فَ =مَ فَ | للجميع ٢سَ لَ =صَ ١فَ =مَ
–رَ دَ | ١سَ –رَ دَ سَ =لَ دَ | ١سُ . | س - :||

بحيوية (و. = ١٢٦) (إيقاع بوروك سماعي ٦ َ) نغم عجم عشيران / –س –م /

‖: للجميـــع ٢س لَ ص افـَ | ر. ر مَ | افـ ٢صَ ل سَ | ل. ل صَ |
افـ ٢صَ ل سَ | ل صَ افـ ٢صَ | ام رَ د رَ | اسُ ~ :‖

‖: للكمان ١س سَ س سَ | ٢س . س لباقي الآلات ٢دً سً | ل صَ افـ
مَ | رُ ~ | للكمان ١ر رَ ر رَ |٢ل. ل صَ | لباقي الآلات ١افـ مَ ر دَ |١سُ ~ :‖

‖ للكمـــان ١سَ سَ سَ رَ ر رَ |٢فـَ فـَ فـَ ٢س. | افـَ فـَ فـَ ٢سَ سَ
سَ | ٢رَ رَ رَ فـ. | ٢فـَ فـَ فـَ رَ رَ رَ | ٢سَ سَ سَ افـَ فـَ فـَ |
٢سَ سَ سَ رَ رَ رَ | ٢س. ~. ‖

‖:للجميـع ٢د س لَ ص لَ | ص افـَ م فـَ | م رَ د رَ |ام =مَ فـ ٢صَ |
افـ =مَ فـ ٢صَ | ل سَ ل صَ | افـ ٢صَ افـ –مَ | ر +دَ ر ~ |
اس دَ ر مَ | افـ ٢صَ ل سَ |٢د رَ د سَ | ل صَ افـ ~ | ٢فـَ
٣صَ ٢فـَ مَ رَ دَ | ٢سَ رَ دَ سَ لَ صَ | ١[افـَ ٢صَ افـَ مَ رَ دَ |
اس سَ س ~ :‖] ٢[(افـ. ٢ص. ل. س.)] $
(١ر. م. فـ. ر.)

$ تسليم (سماعي ثقيل١٠ َ) بتمهّل (و=٦٩) –س ثم –ص

افـ ٢صً لً سَ. لً لً صً صً افـً فـَ. ٢صً افـً مً رً |افـ ٢صَ افـً ٢صً افـً مً
رً مً رً فـً م ~ | ٢ص افـً ٢صً لً سً –رً دً سً لً ص افـً ٢لً صً افـً مً =ر | ٢صَ
افـَ مَ. رً دَ.٢صً افـً مً مً رً ر ~ ‖!

إيقاع السماعي الثقيل : (١٠ وَ)
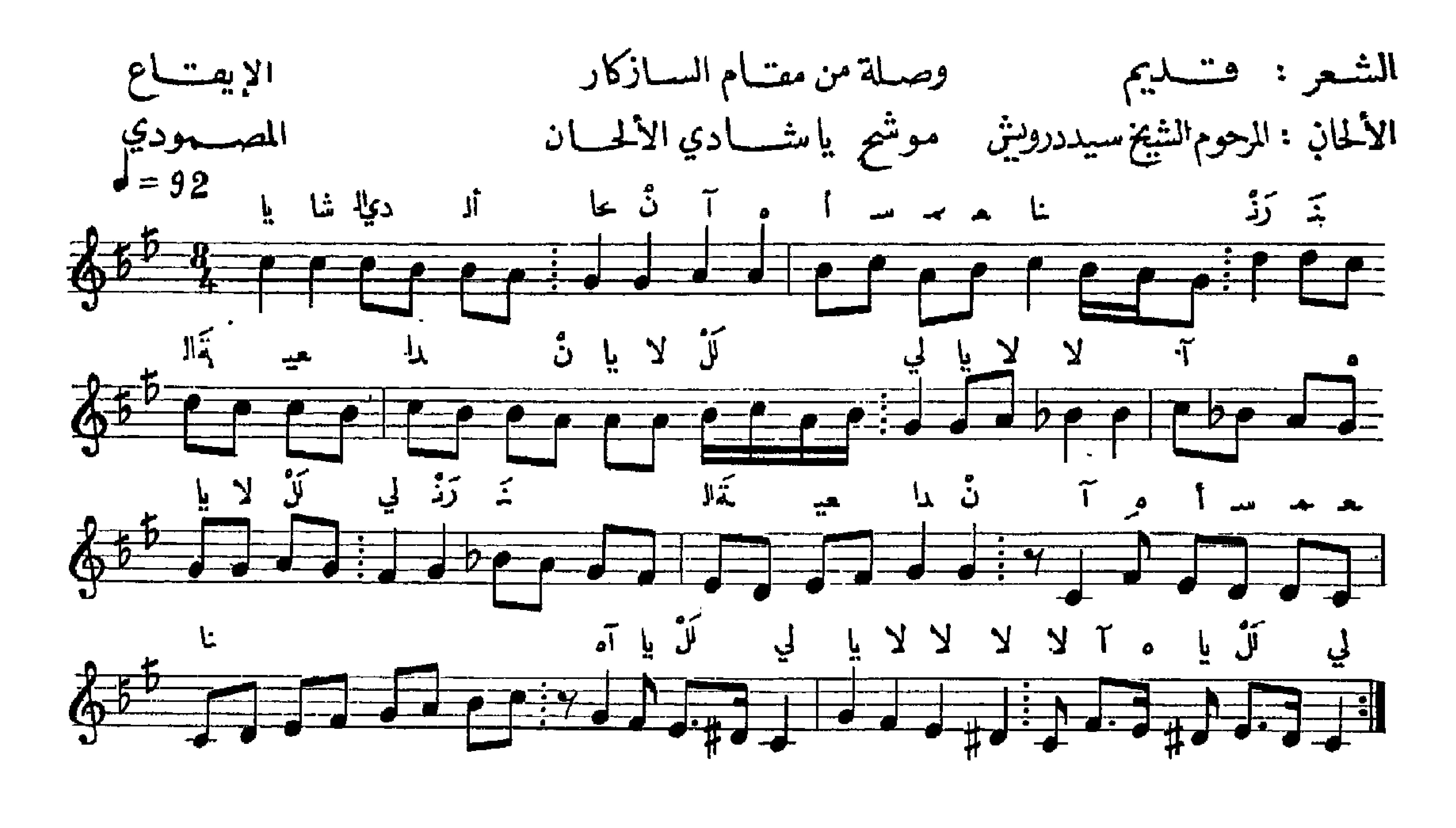
| ة ~ ~ / ء ~ ة ة / ء ~ ء |

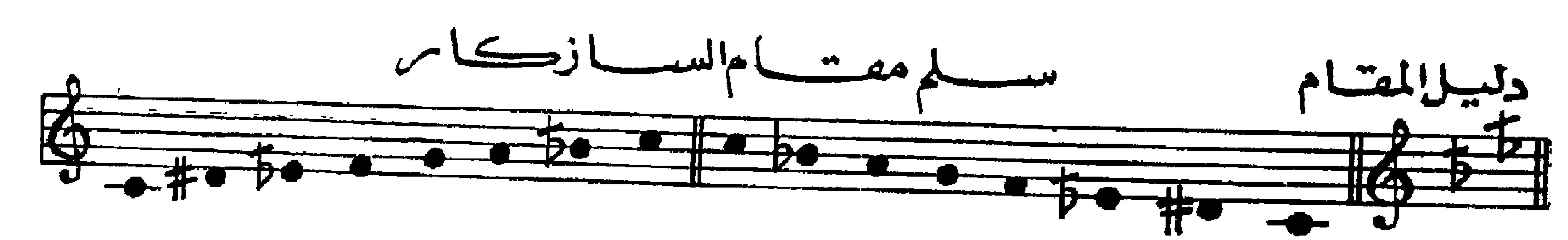
إيقاع الفالس : (٣و)

| ة ء ء |

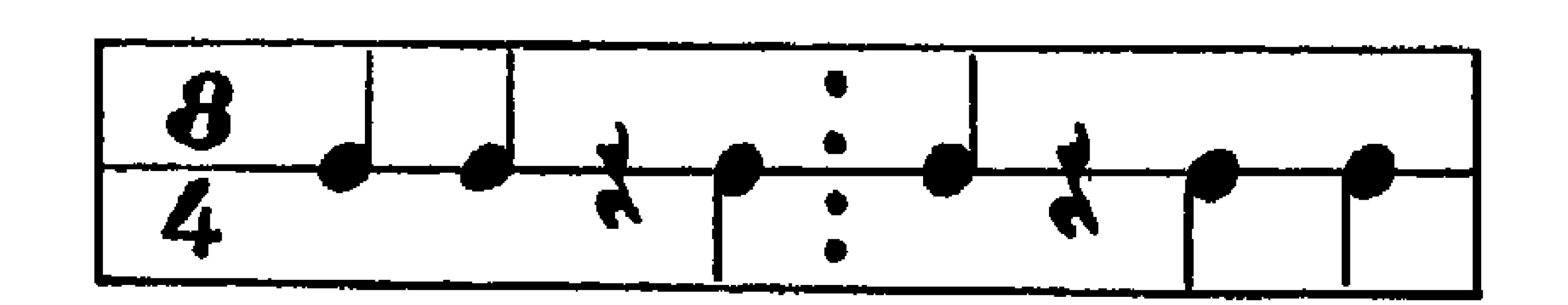
سلّم مقام الصَّبا:

ار ×م فـ ٢–ص ل –س د –ر ‖ ٢–ر د –س ل –ص افـ ×م ر
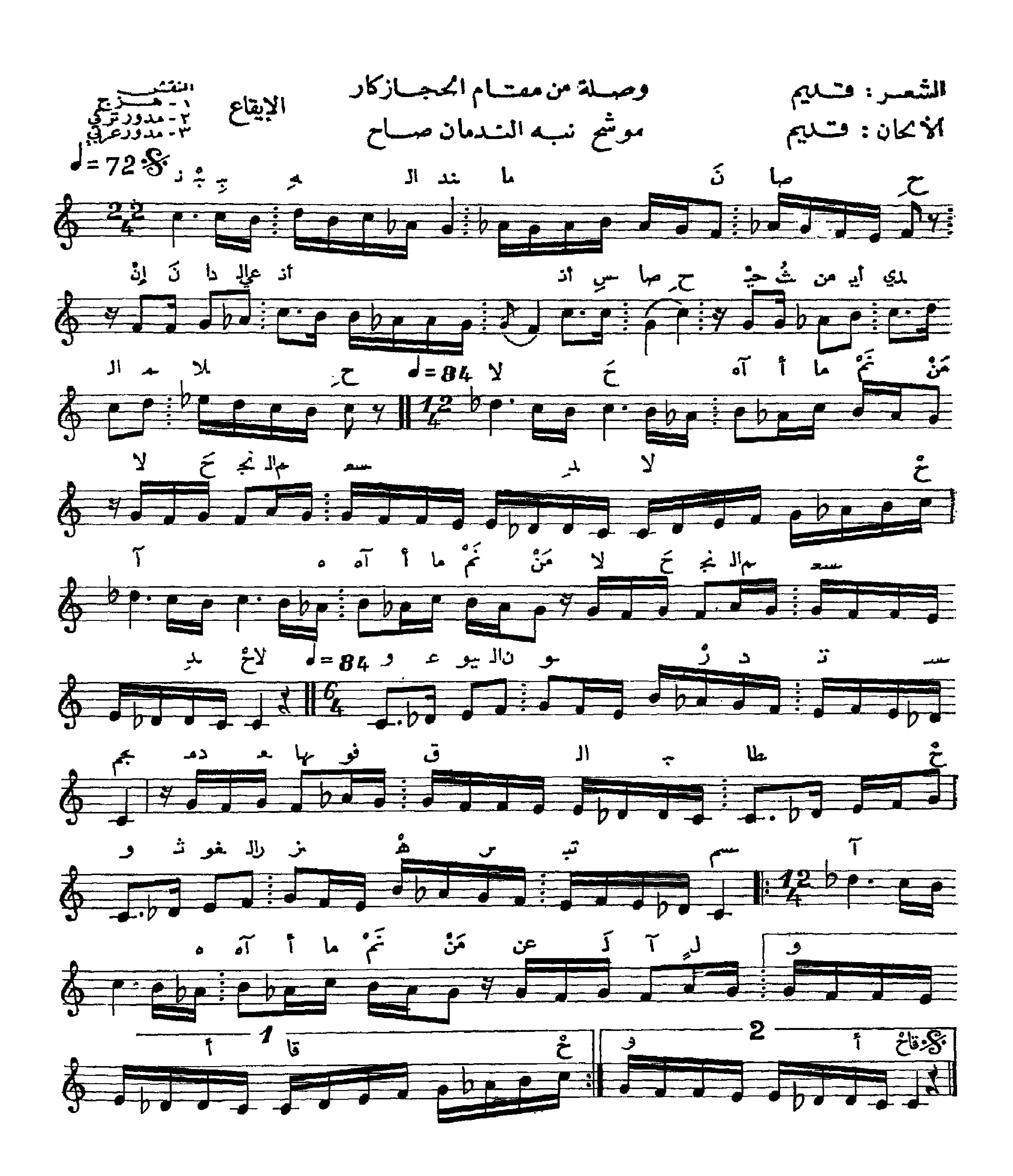




الايقاع
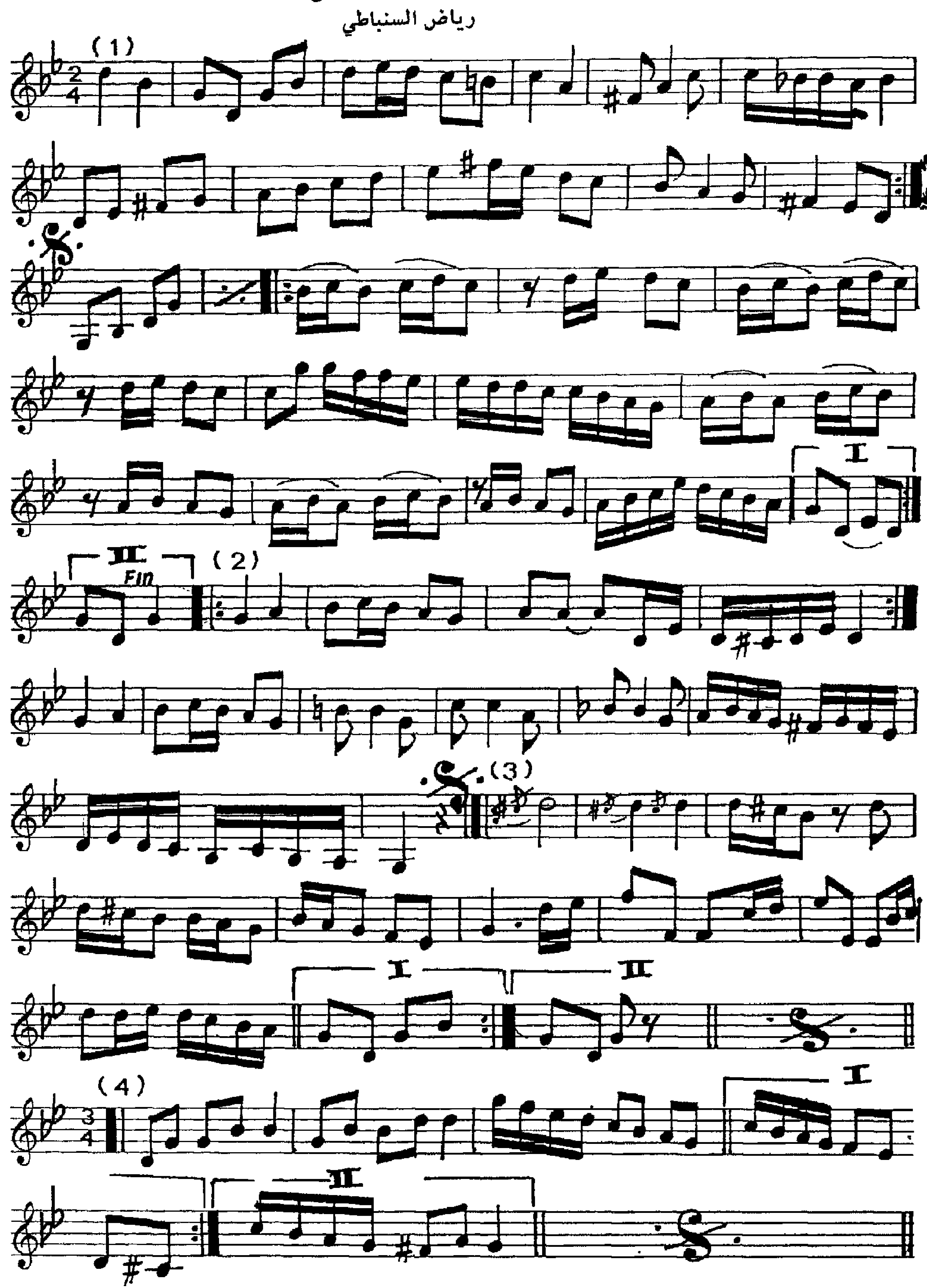


دور ١ يا شادي الالحان اسمعنا
رنات العيدان
٢ واطرب من في الحان واجعلنا
من ضمن الندمان
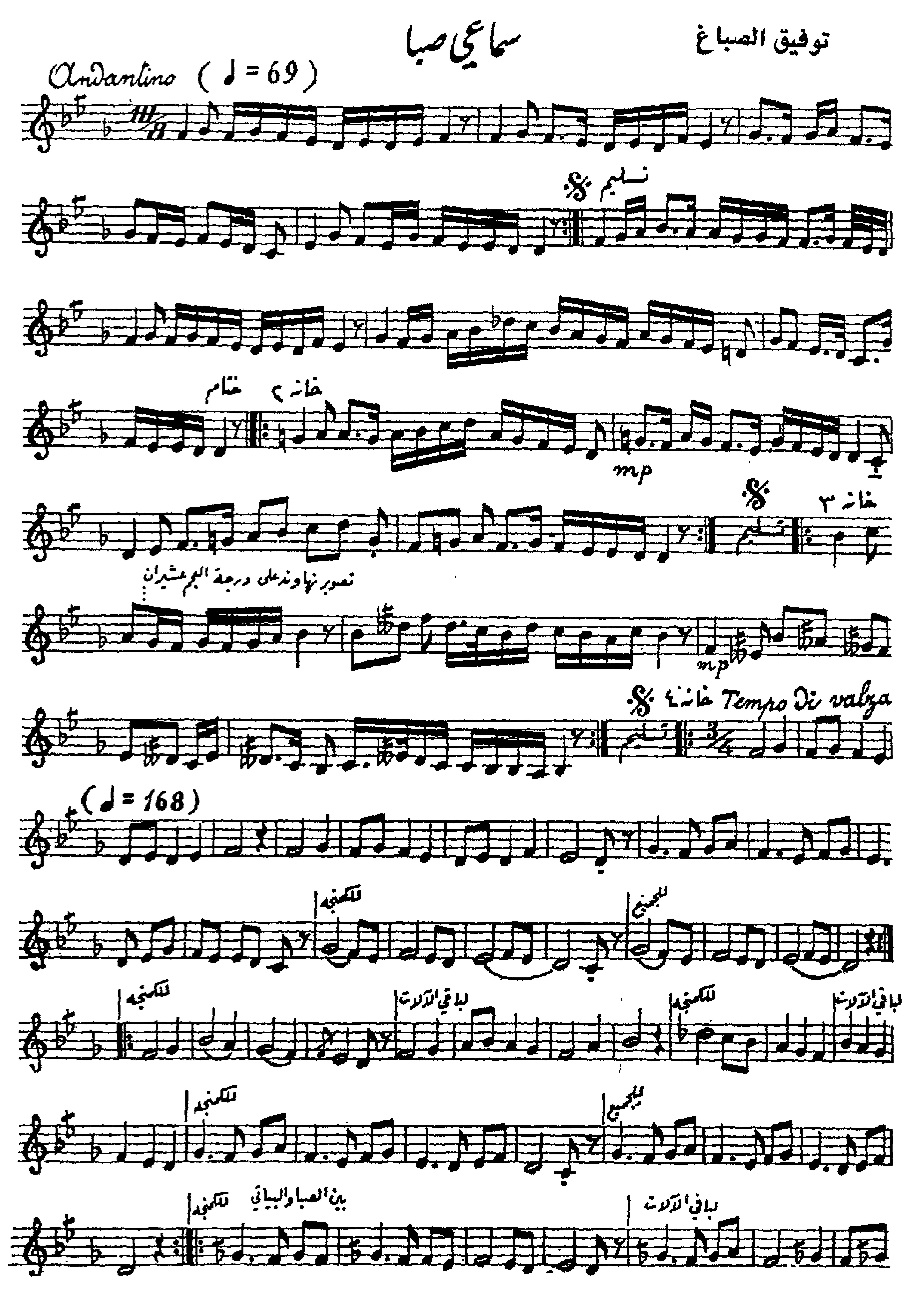


الشعر : قديم
وصلة من مقام الحجازكار
الإيقاع
١- هزج
٢- مدور تركي
٣- مدور عربي
الألحان : قديم
موشح نبه الندمان صاح
♩=72
♩=84
♩=84

لونغه فرحفزا

رياض السنباطي
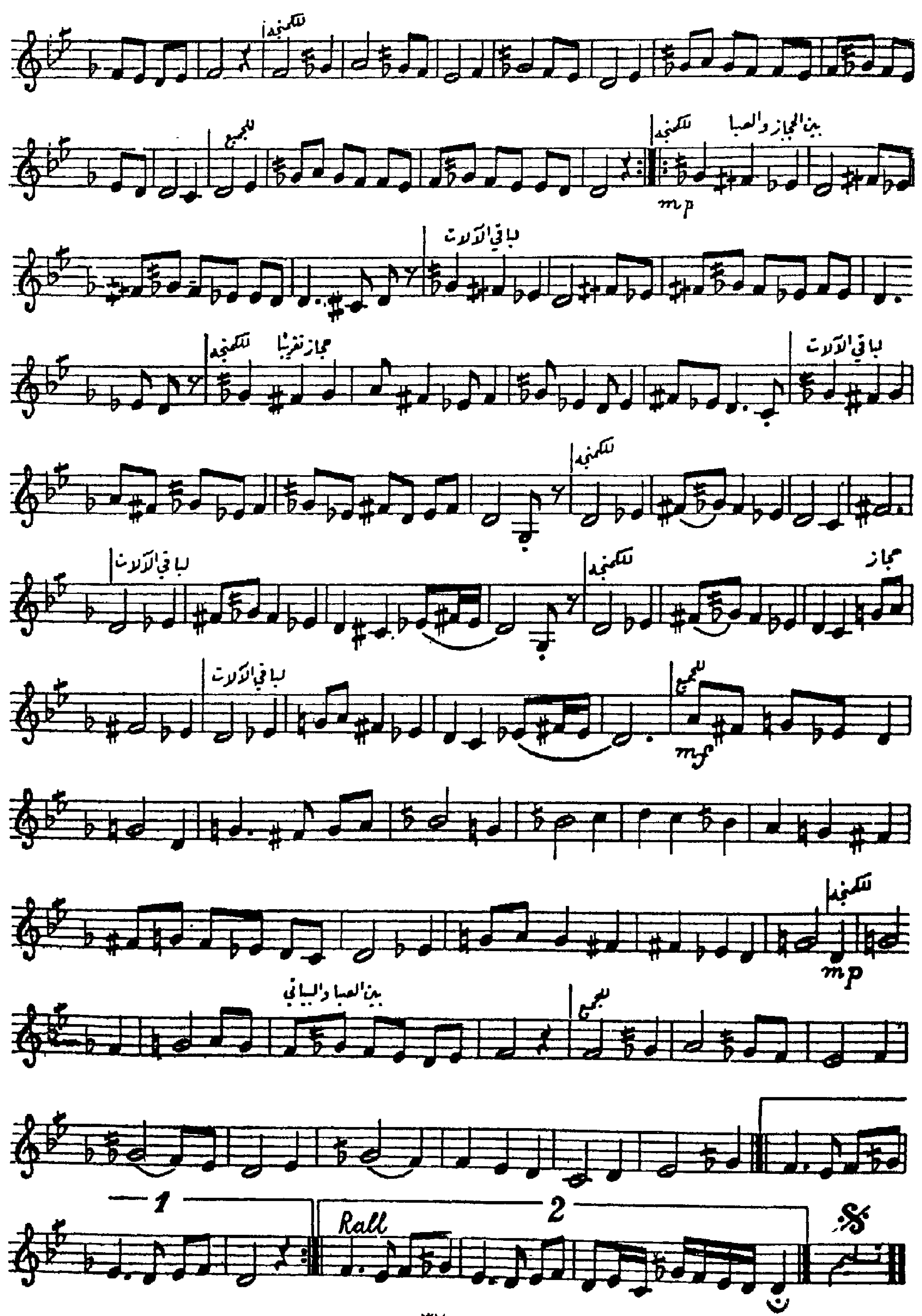




سماعي صبا
توفيق الصباغ
Andantino (♩ = 69)
تسليم
خانة ٢
ختام
mp
خانة ٣
تسليم
تصوير نهاوند على درجة العجم عشيران
mp
تسليم
خانة ٤
Tempo di valza
(♩ = 168)
للكمنجه
للجميع
للكمنجه
لباقي الآلات
للكمنجه
لباقي الآلات
للكمنجه
للجميع
للكمنجه
بين الصبا والبياتي
لباقي الآلات

2
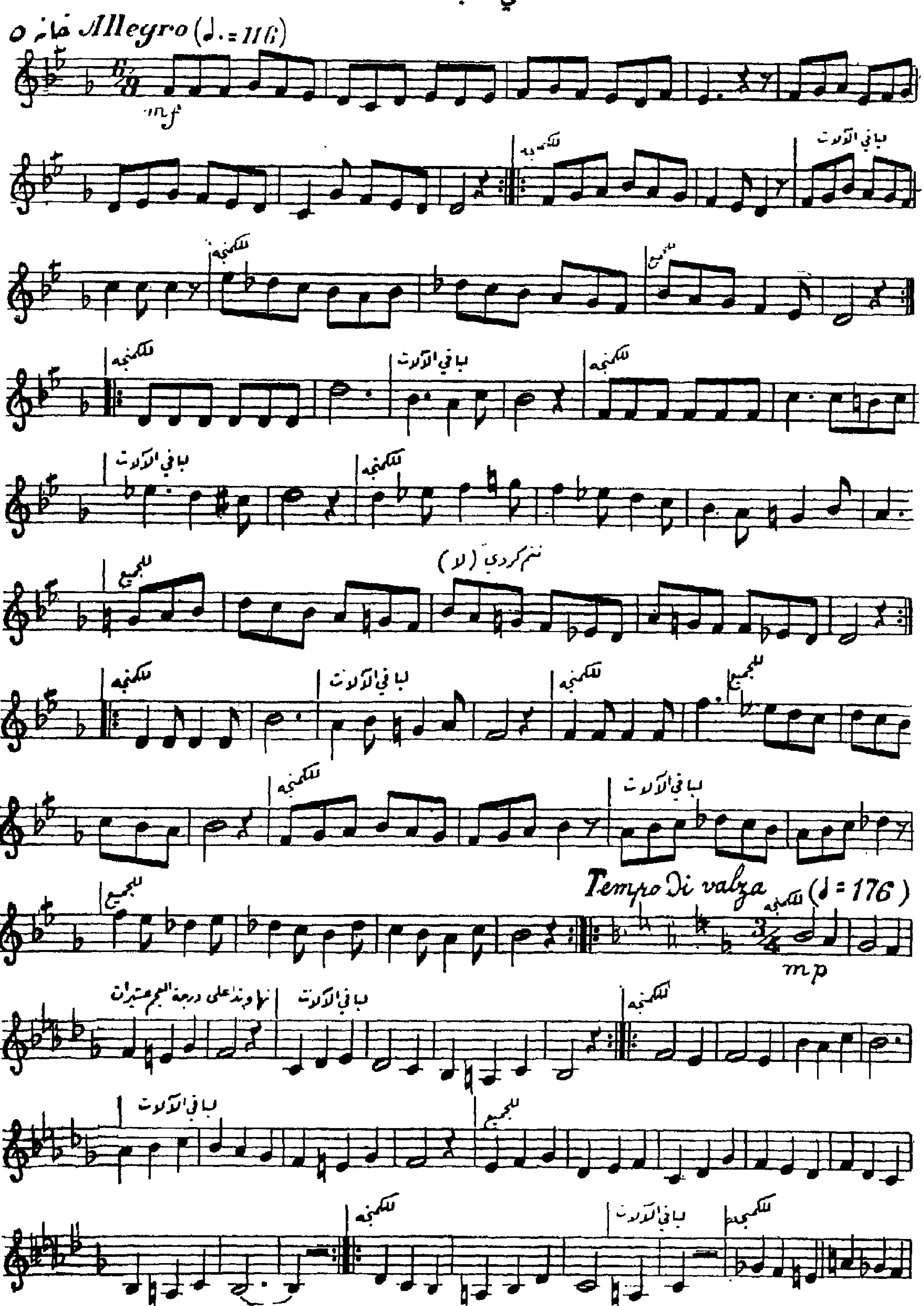
سماعي صبا



للكمنجة
للجميع
بين الحجاز والصبا
mp
لباقي الآلات
حجاز تقريبًا
حجاز
mf
بين الصبا والبياتي
Rall
1
2
تسليم

3

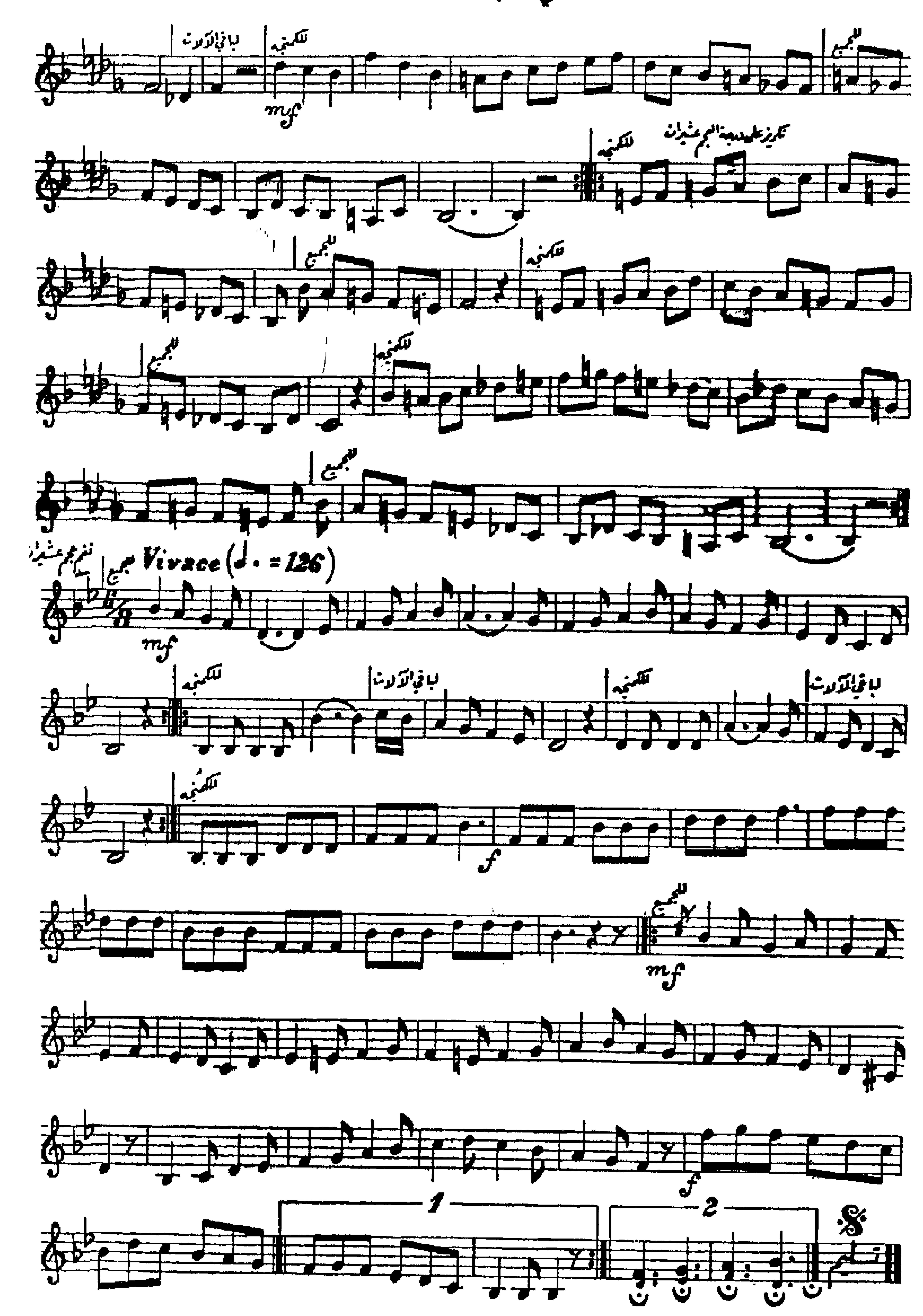
سماعي صبا



Allegro (♩. = 116)
mf
للكمنجه
باقي الآلات
للجميع
نغم كردي (لا)
Tempo di valza (♩ = 176)
mp
نهاوند على درجة العجم عشيران

4

سماعي صبا



طبع في مؤسسة الصالحاني للطباعة ـ دمشق


Bibliotheca Alexandrina
1240612